

# Makam Nazariyesine Halk Mûsikîsi Üzerinden Bir Bakış: Tam Perdelerle Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler

*An Overview of Makam Theory through Turkish Folk Music:  
Makams and Terkibs That End on Segâh Pitch with Perfect Pitches*

Hakan AYKURT<sup>(1)</sup>

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

**Hakan Aykurt**, Öğretim Görevlisi,  
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat,  
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
E-posta: hakanaykurt@karatekin.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-0375-6175

**Atıf / Citation:** Aykurt, H. (2022) Makam Nazariyesine  
Halk Mûsikîsi Üzerinden Bir Bakış: Tam Perdelerle  
Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler  
*Porte Akademik Müzik ve Dans  
Araştırmaları Dergisi*, 22,38-56.

## Özet

Bu araştırmada, halk mûsikîsi repertuarının makam nazariyesi açısından incelenmesine yer verilmiştir. Segâh makamı, Anadolu edvar geleneğinden günümüze nazari kaynakların tarifleri ve icra alanının seçkin örnekleri incelendiğinde kendi hanesi olan Segâh perdesinden âgâz ederek, tam perdelerle seyir edip yine Segâh perdesinde karar eden bir makamdır. Âgâz ve kararını aynı perde üzerinde gerçekleştirdiği için dairesel hareket tarzına sahiptir. Segâh perdesi dışında herhangi bir perdeden âgâz edilmiş Segâh perdesinde karar ettiğinde ise doğrusal hareket tarzı meydana gelmektedir. Bu durumda farklı bir hareket tarzı oluşması ve farklı âgâz perdesi kullanılması sebebiyle bu tip ezgilerin yaygın kanunun aksine Segâh makamı olarak adlandırılmayacağı açıktır. Bu doğrultuda araştırmada, halk mûsikîsi repertuarında tam perdeler ile seyir edip Segâh perdesinde karar eden eserleri ezgisel hareket tarzı temelli makam modellerine göre analiz ederek, âgâz edilen perdeye göre oluşan makam veya terkiblerin tespit edilmesi ve bu doğrultuda makam nazariyesi alanına halk mûsikîsi incelemeleri üzerinden katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda ilk olarak, halk mûsikîsi repertuarından amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen, tam perdeler ile seyredip Segâh perdesinde karar eden 160 adet eserin âgâz perdeleri tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre örneklem eserlerde toplamda 6 farklı perdeden âgâz edildiği tespit edilmiştir. Bunlar yoğunluklarına göre Neva, Eviç, Gerdaniye, Hüseyinî, Segâh ve Çargâh perdeleri olarak sıralanmaktadır. Dizi odaklı makam anlayışında tamamı Segâh makamı olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerin, ezgisel hareket temelli makam anlayışında âgâz perdesinin makam adlandırmasının temeli olması sebebiyle aslında 6 farklı makam-terkib yapısına sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Segâh makamı tariflerine tam olarak uyan eserlerin, örneklemin yalnızca %10'unu oluşturması ise araştırmanın dikkat çeken sonuçlarından biridir. Buna göre, her bir âgâz perdesi için güncel ve tarihsel nazari kaynaklardan alınan makam ve terkibler, adlandırma-sınıflandırma önerileri olarak sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Halk müziği, Makam, Terkib, Makam teorisi, Ezgisel hareket tarzı.

## Abstract

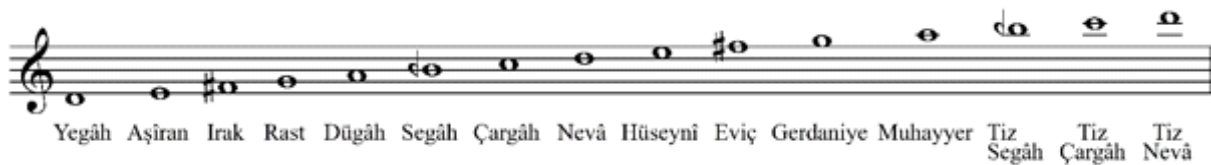
In this study, Turkish folk music repertory in *Segâh* makam is analyzed in terms of makam theory. As seen in the theoretical sources of Anatolian edvar tradition from the fifteenth century to the present and also in the remarkable examples of performance, a piece in *Segâh* makam begins from *Segâh perdesi* (pitch), which is its eponymous note, and progresses through the perfect *perdes* and stops on *Segâh perdesi*. *Segâh* makam has a circular movement, which is one of the two main movements, since the melody performs its beginning and end on the same pitch. When the start is from any *perde* other than *Segâh* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Contrary to popular belief, it is clear that the makam of melodies with a linear movement and that begin at a different *perde* cannot be regarded as *Segâh*. Therefore, in this research, by analyzing the folk music pieces that utilize the perfect pitches (*tam perdeler*) and stop on *Segâh perdesi*, it is aimed to determine the makams or *terkibs* formed according to the first *perde* with respect to the makam understanding based on melodic movement, and so, to contribute to the field of makam theory through folk music studies. In line with this purpose, firstly, the *âgâz* (beginning) *perdes* of 160 pieces, which progress on the perfect pitches and end on *Segâh perdesi*, were selected from the folk music repertoire as a sample. Considering the findings, it is apparent that the selected pieces begin with a total of six different *perdes* as *Neva*, *Eviç*, *Gerdaniye*, *Hüseyinî*, *Segâh*, and *Çargâh*, sorted by their frequency. Accordingly, these pieces, all of which can be considered to be in *Segâh* makam with respect to the scale-centered approach, are actually found to represent six different *makam/terkib* structures, since the *âgâz perdesi* is the basis of determining the makam in the melodic movement-based understanding. One of the striking results of the research is that, the pieces that fully comply with the definitions of *Segâh* makam constitute only 10% of the sample. Based on the results related to each *âgâz perdesi*, makams and *terkibs* are presented as naming/classification suggestions with reference to the current and historical theoretical sources.

**Keywords:** Turkish Folk Music, Makam, Terkib, Makam Theory, Melodic Movement

## 1. GİRİŞ

Makam kavramı Abdülbâki Nâsır Dede tarafından “*asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir.*” (Tura, 2006, s. 35) ifadesiyle açıklanmıştır. Anadolu edvar geleneğinde Kantemiroğlu (17. yy) ile başlayan süreçte makamlar tamamen icraya yönelik pratik açıklamalarla, perdeler arası ilişki ve ezgisel bağlam gözetilerek basit ve anlaşılır şekilde tarif edilmiştir. Tariflerde makamların âgâz, seyir ve karar özellikleri vurgulanırken, makamın-ezginin var olması için temel unsur olarak perde düzenleri de nazariyenin önemli bir boyutu olarak dikkat çekmektedir (Tura, 2017, s. 102). Âgâz kavramı başlangıç perdesini, seyir kavramı düzenlerin içinde âgâz ve karar dışında kullanılan diğer perdeleri, karar(gâh) kavramı ise karar edilen bitiş perdesini temsil etmektedir (Doğrusöz, 2012, s. 103). Perde düzenleri ise, “tam perdelerin oluşturduğu, yaklaşık iki sekizli genişliğindeki on beş perdeli geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir.” (Öztürk, 2014, s. 31).

Anadolu edvar geleneğinde Kırşehirli Yusuf, Hızır Bin Abdullah, Kadızade Tirevî ve Seydî gibi kaynaklara göre ana perde düzeni olarak kabul edilen Tam Perdeler Düzeni (Rast Perde Düzeni)'nin gösterimi şu şekildedir (Öztürk, 2014, s. 38);



Şekil 1: Tam Perdeler Düzeni (Arel Nazariyesindeki Değiştirici İşaretlerle)

“Tam perdeler, makam müziğinin Irak, Rast, Dügâh, Segâh vb. adlar taşıyan ana, asıl veya birincil nitelikli perdeleridir. Nim perdeler ise; tam perdelerin nermleştirilmeleri, tizleştirilmeleri veya aralarına perde ilâveleri suretiyle ortaya çıkan ara, yan veya ikincil perdelerdir. Örnek olarak; Nevâ perdesinin pestleştirilmesiyle elde edilen Kûçek perdesi, Çargâh perdesinin tizleştirilmesiyle elde edilen Hicaz perdesi gibi” (Öztürk, 2014, s. 15-16).

Anadolu edvarlarında âgâz, seyir ve karar özellikleri temel alınarak algılanan ve açıklanan makam kavramı; günümüzde genellikle “tonaliteye dayalı makam modeliyle”<sup>1</sup> dizi odaklı algılanmakta ve yapısal unsurlarıyla öne çıkarılmaktadır (Ezgi, 1933; Karadeniz, 1984; Yekta, 1986; Özkan, 1987; Arel, 1993; Kutluğ, 2000). Segâh makamı Arel nazariyesinde, Segâh beşlisi ile Hicaz dörtlüsünün birleşimiyle oluşan dizide, “seyre durak veya güçlüden başlanarak...” şeklinde tarif edilmektedir (Arel, 1993, s. 293-294). Bu tarifte makamın durak perdesi olan Segâh perdesiyle birlikte güçlüsü Nevâ perdesi ve ikinci derece güçlüsü Eviç (beşli ve dörtlünün birleşim yeri) perdesinden seyre başlanabileceği belirtilmektedir. Segâh makamı “dizisinde” bulunan perdelerden herhangi birisinden başlayan ezginin Segâh perdesinde karar etmesiyle Segâh makamının oluşacağı kabul edilen ve bu sebeple tarihsel nazarı kaynaklardaki makamı anlama-açıklama tarzından net bir biçimde ayrılan bu yaklaşımın, birçok farklı karaktere ve renge sahip makam-terkib yapılarını göz ardı ettiği ifade edilmektedir (Öztürk, 2014, s. 237; Tura, 2017, s. 247-277; Bayraktarkatal&Güray, 2021, s. 8; İrden, 2021, s. 22). Bunun neticesi olarak, farklı hareket tarzlarına veya farklı âgâz noktalarına sahip olmaları sebebiyle müstakil olarak özgünlük taşıyan pek çok makam, tek bir makam olarak algılanmaktadır<sup>2</sup>. Bu durumun en net örneklerine Segâh makamı adı altında sınıflandırılan halk müziği eserlerinde rastlanmaktadır. Bazı araştırmacıların yaptığı makamsal tasniflerde Segâh makamına dizi odaklı yaklaşıldığı için dizinin herhangi bir perdesinden başlayıp Segâh (veya Buselik) perdesinde karar eden eserler Segâh makamı olarak kabul edilmiştir (Gerçek, 2015, s. 75; Türküpedia Türkü Ansiklopedisi, 2021).

Segâh makamı, Öztürk (2014, s. 70-73; 2016, s. 183-184; 2019, s. 65-72; 2021) tarafından tarihsel nazarı kaynaklardan yola çıkarak sistemleştirilen ve Levendoğlu (2021, s. 127-167) tarafından nazarı kaynaklardaki örneklerle detaylandırılan, temel iki tip ezgisel hareket tarzından, başlangıç ve bitişin aynı perde üzerinde gerçekleştiği dairesel (devrî-döngüsel) hareket tarzını yansıtırken, başka herhangi bir perdeden başlayıp Segâh perdesine yönelen ezgisel hareket ise başlangıç ve bitişlerinin farklı iki perde üzerinde gerçekleştiği doğrusal (müstakîm) hareket tarzını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda ezgisel hareket tarzı temelli makam anlayışında nazarı kaynakların tarif ettiği gibi Segâh perdesinden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden ezgiler Segâh makamı olarak kabul edilirken, perde düzeni içerisinde Segâh dışında farklı bir perdeden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden ezgilerin Segâh makamı olarak kabul edilemeyeceği açıktır. Nitekim makamsal âgâz perdesi, makam adlandırmasının temelidir (Öztürk, 2014, s. 80). Bu doğrultuda, makamları âgâz-karar arasındaki ezgisel hareket olarak açıklayan nazarı kaynakların Segâh makamına ilişkin tariflerinin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

### 1.1. Nazarı Kaynaklarda Segâh Makamının Tarif ve Tanımları

Segâh, 15. yüzyılda Maragalı Abdülkâdir tarafından şube olarak sınıflandırılıp, “T” ve “C” aralıklarını veren üç perde ile tanımlanmış (Bardakçı, 1986, s. 64-70), sonraki dönemlerde Hızır Bin Abdullah, Bedri Dilşad ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi nazariyeciler de Maragalı Abdülkâdir'in bu görüşünü devam ettirmişlerdir (Özçimi, 1989; Ceyhan, 1997; Tekin, 1999). Segâh'ın henüz makam/terkib özelliği kazanmadığı ve şube olarak sınıflandırıldığı 15. yüzyıl nazariyatında belli başlı tarifler şöyledir;

*Kırşehirli Yusuf (15. yy.)*'un (Sekizli, 2000, s. 61) Segâh şubesi tanımı şöyledir: “Evvel segâh hemân, dügâh hemân, yekgâh evi rast âgâze tîzi, yekgâh evi isfahân, segâh evi kûçek, çargâh hemân, segâh hemân, yekgâh evi rast makamı karâr ider.”

1 Öztürk (2014, s. 23)'ün adlandırmasıyla.

2 Bkz. Örnek olarak Nühüft-i Kadim terkinin dizi odaklı anlayışta göz ardı edilmesi (Öztürk, 2014; 185). Aynı durum Pençgâh-ı Asl terkinin Rast makamı kabul edilmesi için de geçerlidir (İrden, 2015; s. 111-130).

*Kadıızâde Tirevî (15. yy.)*'nin (Uygun, 1990, s. 40) tanımı şöyledir: “Segâh oldur ki cüz-ü Hisar ola nev-î ahir kendi hanesin hud dimişdik Dügâh hanesi üstünde olur kendi hanesinden ağaze idüb aşâğı gidüb Dügâh hanesinden inüb Rast hanesinde karar ider ve kendü hanesinden yukarı Çargâh ve Pencgah hanelerin seyr ider.”

*Seydî (16. yy.)* (Arısoy, 1988, s. 34), Segâh'ı aşağıdaki beyitlerle tanımlamıştır:

“Üçüncü şubedir bilgil Segah'ı  
Hoş anla mebde'in bunun kemâhı  
Segâh'ın perdesinden it girü ağaz  
Otur Rast'ın evinde kılmağıl nâz...”

Bu dönemin nazarî tariflerinde karar perdesi Rast olarak kabul edilse de âgâzın Segâh perdesinde gerçekleştiği görülmektedir. Daha sonraki dönemlerde ise makam bugün bilinen şekliyle tarif edilmeye başlanmıştır.

*Kantemiroğlu (17-18. yy.)* (Tura, 2001, s. 58) Segâh'ı şu şekilde açıklamaktadır:

“Teşrtih-i Makam-ı Segâh: Segâh makamı tamam perdelerin makamlarındandır. Kendü perdesini kutb-ı daire idüb gerek nermden tize gerek tızden nermde varsa üç perde ile kendüyi kendü perdesine karara götürüb ulu ve sahîb-i karargâh olduğuna beyan ve icra olunur. Hük-m-i Segâh: Kendü perdesinden tamam perdeler ile tiz hüseyni perdesine dek çıkmak ve yegâh perdesine dek inmek hükmi vardır. Bu makamın iki karargâhı vardır: biri kendü perdesi ve kendü perdesinde karar kıldığı zamanda safi ve mücerred Segâh makamı icra olunur. İkinci karargâhı dügâh perdesidir ve öyle karar kıldığı zamanda terkibat-ı müsta'melden Mâye didikleri terki icra olunur.”

*Nâyi Osman Dede (17-18. yy.) Rabt-ı Tabirat-ı Musiki'*de (Erguner, 1991, s. 69) Segâh'ı on iki makamdan on ikincisi olarak gösterir ve şöyle tarif eder: “Evvela eda ile Segâh perdesi geldi. Sonra Dügâh ve Rast tekrar Dügâh ondan sonra Segâh ile tamamlanır.”

*Tanburi Küçük Artin (18. yy.)*'in verdiği Segâh seyri ise “Bir mızrab Segâh, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Segâh, Çargâh, Dügâh, Segâh” şeklindedir (Popescu-Judet, 2002, s. 39).

*Es-Seyyid Mehmed Emin (18. yy.)*'in verdiği tarifte makamın pest bölgesi aynı kalmakla birlikte tiz bölgesinin Muhayyer'e kadar genişlediği görülmektedir. Şöyle ki: “Segâh ile şuru idüb Çargâh ve Neva ile avdet idüb Segâh perdesine iner. Badehu Evc perdesiyle hareket idüb Gerdaniye, Muhayyer dahi avdet idüb Segâh perdesine inüb eğer diler ise Dügâh ve Rast perdesinden Irak perdesinde cüz'i meks idüb ve yine perde-i Segâh çıkar ve bu resm üzre Segâh makamını icra etmiş olur.” (Bardağcı, 2000, s. 32).

*Abdülbaki Nâsır Dede (18-19. yy.)* tarafından *Tedkik-ü Tahkik'*te (Başer, 2013, s. 15; Tura, 2006) yapılan Segâh tanımı şöyledir:

“Segâh, perde-i Segah'dan ağaz idüb Dügâh ve Rast perdesi yine avded idüb, Dügâh ve Segâh ve Çargâh ve Neva perdesine su'ud, ba'dehu Neva'dan Çargâh ve Segâh ve Kürdi perdesine hübüt idüb Kürdi perdesinden döner. Segâh perdesi gösterüb anda karar ider. Amma Neva perdesinden yukarı Hüseyni ve Evc ve Gerdaniye ve Muhayyer ve Tiz Segâh perdesine dek ve Rast perdesinden aşâğı Irak ve Aşiran ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Vuku-ı ihtilaf bunda eslafın Segâh ve Dügâh ve Rast perdesini asıl ve şubeden ahzlarıdır.”

*Hâşim Bey (19. yy.)*'in yaptığı tanımda da makamın, seyrine Segâh veya Kürdî perdesi ile başladığı belirtilmektedir (Tırışkan, 2000, s. 33):

“İbtida Kürdî, Segâh göstererek Çargâh, Neva, Hüseyni, Gerdaniye ile bu yoldan yine aşâğıya kadar inüb badehu Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni gösterüb tekrar dönüb Kürdi perdesiyle Dügâh açmaksızın Segâh'da karar ider. Ağaze ve bestelerde meyanlarında Evc istimali ve Tiz Segâh istimali seyrindedir. Bu makam alafrangada si üzerinde kalırsa da do tonu tabir edilir.”

*Kazım Uz (19-20. yy.)* Segâh makamını; “Evvelâ kürdî, segâh başlar, sonra dügâh, rast perdelerini aşikâr ettikten sonra tekrar dügâh, segâh ve çargâh, nevâ'ya kadar çıkar. Ve oradan perde perde inüb kürdî ile dügâh'sızca segâh'da karar eder bir makâmın dahil ismidir.” diyerek tarif etmiştir (Uz, 1964, s. 61).

*Tanburi Cemil Bey (20. yy.) Rehber-i Musiki'*de (Cevher, 1993, s. 60) Segâh makamını “Segâh, Kürdi, Rast perdeleriyle başlar, zemini; Gerdaniye ile Rast arasında, meyanı; Gerdaniye-Segâh yahud Tiz Segâh-Neva fasıllarında, kararı dahi; pek az tizleştirilmiş yani koma haline getirilmiş Acem perdesiyle ve Hisar'ın sadasıyla yine Gerdaniye-Rast fasıllasında icra olunur.” şeklinde tarif etmiştir.

15. yüzyıldan günümüze farklı dönemlerde yaşamış nazariyecilerin yaptıkları tanım ve açıklamalarda Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı konusunda görüş birliği olduğu açıkça görülmektedir. Fakat burada âgâz perdesinin her zaman ezgide duyulan ilk nota değil, bir veya birkaç ölçüden oluşan motif-cümlelerin merkez perdesi olduğu unutulmamalıdır. 15.-16. yüzyıl nazariyelerinde makamın Rast perdesinde karar ettiği görülürken, 17.-18. yüzyıl itibariyle gerçekleşen değişimle makam bugünkü bilinen şekliyle açıklanmaya başlanmıştır. Makamın seyrine ve kullandığı perdelere dair bir takım farklı görüşler bulunsa da âgâz-karar hareketinin Segâh Segâh şeklinde gerçekleşmesi gerektiği ve dolayısıyla Segâh makamının tek merkezli olup dairesel hareket barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

Tariflerde dikkati çeken diğer husus ise Kürdî ve Dik Hisar perdelerinin kullanımlarına ilişkin farklı açıklamalardır. Kürdî perdesinin Segâh makamında kullanımına ilk olarak Abdülbâki Nâsır Dede'nin tarifinde rastlanmaktadır. Nâsır Dede'den önceki dönemde gerek nazarî kaynaklarda gerekse dönemin bestelerinde Kürdî perdesinin kullanılmadığı görülürken<sup>3</sup>, Nâsır Dede ile başlayıp günümüze ulaşan süreçte ise Kürdî perdesinin Segâh makamının değişmez unsurlarından biri olarak tariflerde yerini aldığı görülmektedir. Segâh makamında Hüseyinî perdesinin Dik Hisar perdesine dönüşmesi ise ilk olarak Rauf Yekta Bey (Yekta, 1986, s. 72)'in tanım ve açıklamalarında görülmekte olup kendinden sonraki başta Hüseyin Sadeddin Arel olmak üzere diğer nazariyecileri de bu anlamda etkilediği düşünülmektedir.

## 1.2. Osmanlı/Türk Mûsikîsi Repertuarından Segâh Makamına Ait Örnek Âgâz Kesitleri

Nazarî açıklamaların yanı sıra nazariyat alanını şekillendiren icra-uygulama alanının örneklerinde de Segâh makamının âgâz edişine ilişkin eser kesitlerini incelemek gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 2: “Tuti-i Mucize Gûyem Ne Desem Laf Değil” Adlı Eserin Başlangıç Kesiti

Şekil 2'de bestesi İtrî (17-18. yy.)'ye ait Segâh makamındaki *Tuti-i Mucize Gûyem Ne Desem Laf Değil* adlı eserin ilk iki ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 3. Tanburî Osman Bey'e Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti<sup>4</sup>

Şekil 3'de bestesi Tanburî Osman Bey (19. yy.)'e ait Segâh Peşrev'in birinci hanesinin ilk dört ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.

3 17. yüzyılda Ali Ufkî Bey tarafından notaya alınmış 36 adet Segâh makamı eserin hiçbirinde Kürdî perdesi kullanılmamaktadır (Çaylı, 2021).

4 Eserin orijinali *Hafif* usulündedir. Yalnızca âgâz hareketini gösterebilmek amacıyla *Sofyan* usulünde yeniden notaya alınmıştır.



Şekil 4. Solakzâde Mehmed Çelebi'ye Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti

Şekil 4'de bestesi Solakzâde Mehmed Çelebi (17. yy.)'ye ait *Segâh Peşrev*'in birinci hanesi yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Enfi Hasan Ağa'ya Ait Segâh Murabba'nın Başlangıç Kesiti

Şekil 5'te bestesi Enfi Hasan Ağa (17-18. yy.)'ya ait *Bezm-i Meyde Mutrîbâ Bir Nağme-i Dil-Cû Koparadlı* eserin giriş bölümü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 6. Zaharya'ya Ait Segâh Murabba'nın Başlangıç Kesiti

Şekil 6'da bestesi Zaharya (18. yy.)'ya ait *Çeşm-i Meygûnun ki Bezm-i Meyde Cânân Döndürür* adlı eserin giriş bölümü yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 7. Yusuf Paşa'ya Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti

Şekil 7'de bestesi Yusuf Paşa (19. yy.)'ya ait Segâh Peşrev'in birinci hanesinin ilk ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.

17. yüzyıldan günümüze çeşitli dönemlerde yaşamış bestekârların Segâh makamında besteledikleri eserlerde, Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı açıkça görülmektedir. Daha geniş çaplı bir analiz örneği olarak, Hatipoğlu, incelediği klasik repertuvara ait Segâh makamındaki 33 adet eserde, seyre genel olarak Segâh perdesinden başladığını vurgulamıştır (2012, s. 181).

Sonuç olarak gerek Segâh makamına ilişkin tarifler gerekse bu makama ait klasik repertuvardan alınmış örneklerde makamın âgâz-karar hareketinin Segâh Segâh şeklinde gerçekleştiği ve dolayısıyla Segâh makamının tek merkezli olup dairesel hareket barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmada, halk müziği repertuarında tam perdeler ile seyredip Segâh perdesinde karar eden eserleri, ezgisel hareket tarzı temelli makam modellerine göre âgâz özellikleri bakımından analiz edip, âgâz edilen perdeye göre meydana gelen makam-terkibleri tespit ederek halk müziği eserlerinin makamsal açıdan sınıflandırılması ve makam nazariyesi alanına halk mûsikîsi incelemeleri üzerinden katkı sağlamak amaçlanmıştır.

### 1.3. Eser Analizlerinde İzlenen Yöntem

Araştırmanın analiz aşamasında makamları âgâz, seyir ve karar unsurlarına bağlı “ezgisel hareket tarzı” olarak açıklayan nazarî model ve yaklaşımlar benimsenmiştir (Öztürk&Beşiroğlu& Bayraktarkatal, 2014). Öztürk (2014, 2016, 2019, 2021)'ün tarihsel nazarî kaynaklardan yola çıkarak sistemleştirdiği iki tip ezgisel hareket tarzına göre incelenen örnekte, Segâh perdesinde âgâz edip Segâh perdesinde karar ederek dairesel hareket tarzını meydana getiren eserler Segâh makamı kabul edilirken, farklı bir perdeden âgâz edip Segâh perdesinde karar ederek doğrusal hareket tarzını oluşturan ezgilerin ise âgâz ettikleri perdelere göre farklı bir makam veya terkiib oluşturdıkları kabul edilmiştir.

Araştırmanın örneklemini, TRT Türk halk müziği sözlü eserler repertuarının amaçlı örneklem seçimi yöntemi kullanılarak (Büyüköztürk vd., 2012) taranmasıyla tespit edilmiş olan 160 eser oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde araştırmanın amacına uygun olarak, ezginin hangi perdeden âgâz ettiğine bakılmaksızın, tam perdeler ile seyredip, Segâh veya Buselik perdelerinde karar eden eserler örneklem grubuna dahil edilmiştir. Eserlerin büyük çoğunluğunun kaynak kişi icralarına ulaşmak mümkün olmadığı için analizlerde yalnızca notaya bağlı kalınmış, Segâh-Buselik perdesi kararlı yazılan eserlerin başka bir makamın aktarımı olmadıkları kabul edilmiştir.

Araştırmada, örneklem eserlerdeki makamsal yapıyı analiz etmek amacıyla âgâz ve karar perdelerinin tespiti için eserlerin yalnızca söz bölümleri dikkate alınmıştır. Ayrıca âgâz perdesi her zaman ezgide ilk duyulan nota olmamakta, bazen ilk bir veya birkaç ölçüdeki müzikal motifin-cümlelerin merkez perdesi olarak görülmektedir.

## 2. BULGULAR

Tablo 1. Örneklem Eserlerdeki Âgâz Perdeleri

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
30	Aylı Gece Serin Gülek Göy Çemen	Segâh
60	Gideriz Biz İkimiz	Hüseynî
76	Baharın Gülşen Çağında	Nevâ
101	Evimizin Ardında Bir Tarla Mercimek Var	Segâh
108	Gitti Gelirim Diye	Segâh
118	Pınar Baştan Bulanır	Eviç
125	Akşamın Vakti Geçti	Gerdaniye
135	Hana Vardım Han Değil	Eviç
133	Bir Taş Attım Darabaya	Gerdaniye
146	Üç Gün Evvel Geldi Gelin Alıcı	Nevâ
176	Kalk Gidelim Elmasa	Nevâ
209	Men Periyem Ayım Yohtur	Hüseynî
232	Arabam Taşa Geldi	Eviç
245	Yüksek Minareden Attım Fesimi	Eviç
259	Beni Şadetmedi Bu Çarkı Felek	Nevâ
335	Bahçalarda Gülümsün	Eviç

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
348	Binnaz Kızı Naz Kızı	Gerdaniye
379	Yar Yaman Seyit Kızı	Nevâ
411	Bahçaya Gel Göreyim	Gerdaniye
527	Gemiciler Kalkalım	Gerdaniye
549	Çekmecemin Kilidi	Nevâ
586	Bir Fındığın İçini	Hüseyinî
641	Elma Tekerlendi Yar	Segâh
667	Ben Yürürüm Yane Yane	Eviç
680	Suya Düştü Gülümüz	Hüseyinî
692	Koyuna Bak Koyuna	Nevâ
756	Keten Gömlek Giyer	Eviç
759	Demirciler Demiri Nasıl Döğerler	Hüseyinî
817	Sultanın Geydiği Kareli Kumaş	Hüseyinî
821	Sultan Seccadesi	Gerdaniye
852	Karşıda Kara Erik	Gerdaniye
894	Lamba Da Şişesiz Yanmaz Mı	Hüseyinî
916	Ayva Dibi Serin Olur	Segâh
967	Bir Güzel Şuha Dedim	Nevâ
972	Boyda Bosun Yoktur	Nevâ
987	Bahçesinde Naneyem	Hüseyinî
997	Elmayı Nazik Soyarlar	Segâh
1005	Ey Su Yolu	Nevâ
1045	Ermeneğin Keklikleri	Eviç
1100	Havuz Başının Gülleri	Nevâ
1133	Zeytinyağlı Yiyemem	Eviç
1167	İstanbul'a İsmarladım Fesimi	Nevâ
1222	Gedikde Duvak Allanır	Çargâh
1321	Evlerinin Önü Gara Üzüm Asması	Hüseyinî
1335	Ben Gidiyorum Yoluma	Eviç
1370	Acem Ülkesinde	Hüseyinî
1375	Anacan Bağrımı Can Eylemişem Ben	Nevâ
1399	Ay Gız Adın Amandır	Nevâ
1407	Al Alma Gönül Alma	Segâh
1412	Ağ Keçi Gelmiş	Nevâ
1426	Bu Gece Rüya Cordum	Nevâ
1437	İki Bülbül Geldi Kondu Çimene	Segâh
1440	Atlayıp Gemine Binemedin Mi	Nevâ
1448	Pancar Pezik Değil Mi	Eviç
1497	Gökte Uçan Tayyare	Hüseyinî
1569	Çay İçinde Döğme Taş	Gerdaniye
1647	Peştamal Tezgahına	Hüseyinî
1673	Terazi Tartayırım	Nevâ
1691	Merdivenden Yukarı	Segâh
1699	Tercan'ın Düzünde Bir Gelin Ağlar	Çargâh
1709	Kayalar Yarılmasın	Nevâ
1769	Bahçada Yeşil Çınar	Eviç
1880	Çayda Yeşil Bir Kuş Var	Hüseyinî
2023	İndim Kuyu Dibine	Nevâ
2035	Hanemize Payton Geldi Dayandı	Eviç
2245	Terzi Başında	Eviç
2264	Bayram Oldu Gelmedi	Hüseyinî
2300	Hayrano Çıktım Dam Yuvamaya	Gerdaniye
2305	Kalenin Başında Taş Ben Olaydım	Hüseyinî



Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
2313	Keklik Daşda Ne Gezer	Gerdaniye
2324	Gidiyom Bende Bende	Nevâ
2335	Seher Vakti Çıktık Yola	Gerdaniye
2353	Yarım İstanbul'u Mesken Mi Tuttun	Gerdaniye
2356	Yaylada Gördüm Seni	Nevâ
2399	Bozat Seni Ser Tövlede Bağlaram	Hüseyinî
2403	Küçükte Beyin Avlusunda Feridem	Segâh
2416	Kamalı Efe	Eviç
2456	Düriye'min Güğümleri Kalaylı	Hüseyinî
2496	Entarine Peş Olam	Nevâ
2535	Arpa Ektim Leğene	Eviç
2586	Uzun Uzun Birmanlar	Hüseyinî
2620	Dağlara Yağayı Kar	Hüseyinî
2674	Gayfe Oldum Tavalarda Gavruldum	Gerdaniye
2700	Armut İdim Günden Yanım Yarıldı	Gerdaniye
2703	Berber Dükkânına Vardım	Hüseyinî
2717	Evlerinin Önü Arpa	Segâh
2794	Bahçalarda Üzerlik	Nevâ
2842	Aparmağa Gelmişik	Nevâ
2843	Kef Üstünde Kefimize	Hüseyinî
2864	Gitme Hamdim Gitme Bre Oğlum	Segâh
2898	Altın Nalın Geymiş Sağ Ayağına	Nevâ
2900	Arpa Çayın Kenarı	Eviç
2949	Karanfil Oylum Oylum	Nevâ
2964	Sürmeli'nin Ortasında Dibeği	Eviç
3027	Arabaya Taş Koydum	Nevâ
3037	Karşı Beri Mezere	Çargâh
3055	Neyneyim Dünyanın Zeynet Olduğunu	Hüseyinî
3098	Gelin Oldum Gelinliğim Bilmedim	Eviç
3104	Ardaya Suya Varma	Hüseyinî
3105	Ben Bir Göçmen Kızı Gördüm	Nevâ
3112	Aralıktan Candarmalar Bakıyor	Nevâ
3115	Muttalıbın Bayırı	Segâh
3136	Bir Oda Yapırdım Döşetemedim	Nevâ
3162	Sivingin Ucundayım	Nevâ
3177	Zeytin Yağı Şişesi	Segâh
3194	Pencereden Taş Gelir	Nevâ
3260	Dut Ağacı Boyunca	Eviç
3277	Aman Huriye'm Sen Misin	Hüseyinî
3346	Tarhana Kaynıyor	Gerdaniye
3354	Bağa Gel Bostana Gel	Hüseyinî
3444	Maşin Gelir Harali	Nevâ
3467	Atlambaç Taşlarını Atlayamadım	Segâh
3551	Fakirin Geldi Divane	Çargâh
3587	Ceviz Oynamaya Geldim Odana	Nevâ
3651	Güneş Vurup Üzüne	Eviç
3655	Aliverin Bağlamamı Çalayım	Hüseyinî
3673	Gülistanda Bir Gülüm Var	Nevâ
3706	Gelmişem Gidemenem	Eviç
3708	Bağdan Bir Gül Almışam	Eviç
3748	Evimizin Önü Cami	Hüseyinî
3860	Sap Yükledim Kağniya	Gerdaniye
3874	Ey Bostancı Bostancı	Hüseyinî

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdeleri
3892	Alt'ay Oldu Ben Şu Dağları Aşalı	Nevâ
3921	Dam Başında Yatıyo	Gerdaniye
3925	Kuyu Başında Bakır	Segâh
3934	Yar Eğer Nazenin Olsa	Nevâ
3976	Kırklar Üzerinden Doęar Sabah Yıldızı	Eviç
4013	Ey Kerem Kâni Bes Değil Midir	Nevâ
4037	Yârim Ey Dedim Bir Bûseni Tadım	Gerdaniye
4149	Teşiyi Eğer Dedin Eđiremedim	Nevâ
4237	Ayleme Gelin Ayleme	Segâh
4263	Kayaköy'ün Alt Yanında Deęirmeni	Eviç
4302	Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lün Hadisin Yazalar	Nevâ
4344	Kemençemin Başına	Nevâ
4372	Zeliha Hanımın Elindedir Altın İğnesi	Eviç
4404	Başım Açık Fes De Yok	Nevâ
4483	Koc Öküzün Dizindedir Dermanı	Gerdaniye
4445	Hamamın Gubbesi Kireçten Olur	Eviç
4464	Ayağına Giymiş Mesti Çorabı	Eviç
4491	Bugün Hava Pusarik	Nevâ
4501	İkimizi Bir Odaya Da Koysalar	Hüseyinî
4620	Aşk Elinden Yandı Canım	Nevâ
4640	Bu Dağın Ardında Kar Var Duman Yok	Eviç
4646	Arap Atlar Eşkin Olur	Hüseyinî
4670	Ocakta Süt Pişiyor	Eviç
4675	İrevan'ın Dik Yokuşu	Nevâ
4681	Peşkir Astım Direkten	Hüseyinî
4728	Akçaavlu Çayları Bulanık Akar	Gerdaniye
4769	Asmalı Kuyunun Zenciri	Gerdaniye
4775	Gugulumla Kemerim	Nevâ
4990	Sigaramı Yandırdım	Segâh
4998	Yeni Cami Avlusunda	Nevâ
5006	Develi (Köçek)	Gerdaniye
5022	Karanfilim Tastayım	Gerdaniye
5041	Şu Dağlar Olmasaydı	Nevâ
5093	Ey Cân-ı Âlem Her Sırma Mahrem	Nevâ
5121	Al Kirezim Mor Kirezim	Nevâ
5137	Leylek Yuvada Üç M'olur	Nevâ
5225	Hisarın Başında Darı Beklerim	Nevâ
5237	Güller Açıldı Senem	Segâh

Tablo 1'de, örneklem olarak incelenen 160 adet eserin; toplamda 6 farklı perdeden âgâz ederek ezgi üretmeye başladıkları tespit edilmiştir. Bu perdeler yüzdesel yoğunluklarına göre, Nevâ (%39), Eviç (%19), Gerdaniye (%15), Hüseyinî (%15), Segâh (%10), Çargâh (%1) olarak sıralanmaktadır. 160 adet eserdeki âgâz perdelerinin sayısal olarak dağılımı ise; Nevâ; 63, Eviç; 31, Gerdaniye; 24, Hüseyinî; 24, Segâh; 16, Çargâh; 2 olarak ortaya çıkmıştır.

Segâh perdesinde gerçekleşen âgâz, Segâh perdesinde karar ettiğinde dairesel hareket tarzı meydana gelirken; Çargâh, Neva, Hüseyinî, Eviç ve Gerdaniye perdelerinden birinde gerçekleşen âgâz, Segâh perdesine yönelik orada karar ettiğinde doğrusal ezgisel hareket tarzı oluşmaktadır.

Eserlerin âgâz perdeleri etrafında oluşan kalıpsal ezgi hareketi veya tipik motif ve figürler, zaman zaman bulunulan perdeyi merkeze alan bir makamın karakteristik bir başlangıcı olarak görülmekte olup, o makamı duyuşsal olarak tam anlamıyla yansıtmaktadır. Fakat genellikle âgâz edilen perde yalnızca konumsal olarak bir giriş-başlangıç noktası görevi görüp, o perde etrafında gelişen ezgide karakteristik bir makam duyumu bulunmamaktadır. Örnek olarak, Hüseyinî perdesinden âgâz eden eserler bazen o perde etrafında kurulan ezgisel kalıpları ile Hüseyinî makamı edâsı yaratarak başlarken, genellikle Hüseyinî perdesi bir giriş noktası görevi görüp, Hüseyinî makamı edâsı açık bir şekilde gerçekleşmemektedir.

## 2. SONUÇ

Nazarî kaynaklardaki Segâh makamının tarif ve açıklamaları incelendiğinde bu makamın âgâz hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesini merkez alarak başladığı, tam perdeler ile seyredip yine Segâh perdesinde karar ettiği konusunda büyük oranda fikir birliği olduğu tespit edilmiştir.

Osmanlı/Türk musikisinde çeşitli bestekârların Segâh makamında besteledikleri eserlerde, Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı tespit edilmiştir.

Segâh makamı âgâz ve kararını aynı perdede gerçekleştirdiği için dairesel hareket tarzına sahip bir makamdır. Dolayısıyla çalışmada "dizisi itibariyle" tamamı Segâh makamı olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerden, nazarî kaynaklar ve buna bağlı ezgisel hareket tarzına göre yapılan analizler sonucu örneklemin aslında yalnızca %10'unun Segâh makamının tarif ve tanımlarına uyması, çalışmanın önemli sonuçlarından birisidir. Bu sonuç, halk müziği repertuar incelemelerinin makam nazariyesi alanına ne derece somut katkılar sunabileceğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır (Öztürk, 2015).

Çargâh, Neva, Hüseyinî, Eviç ve Gerdaniye perdelerinden birinden âgâz edip Segâh perdesinde karar edildiğinde, âgâz ve karar farklı perdelerde gerçekleştiği için doğrusal hareket tarzı oluşmaktadır. Bu durumda söz konusu ezgilerin-eserlerin Segâh makamı olarak kabul edilemeyecekleri açıktır. Buna göre Çargâh/Nevâ/Hüseyinî/Eviç/Gerdaniye perdelerinden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden eserlerin hangi makamı veya terkibi yansıttığının tespit edilmesi ve ilgili makam-terkib adlarıyla sınıflandırılmaları gerekmektedir.

Bu doğrultuda tarihsel ve güncel nazarî kaynaklarda sunulan sınıflandırma önerileri, incelenen örneklemin dağılımıyla beraber şu şekilde sıralanmıştır;

Çargâh perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden eserler, nazarî kaynaklarda yer alan *Müberkâ* terkibi/şûbesi tariflerine tamamen uymaktadır. Bedr-i Dilşad, *Muradname* adlı eserinde *Müberkâ* terkibini/şûbesini "Eger kılsa âgâzını Çargâh / Karar eyleyincegez itse Sigâh / *Müberkâ* kalubdur bu terkibe ad" şeklinde açıklamıştır (Ceyhan, 1997). Ahmedoğlu Şükrullah ise bu terkibi şöyle açıklamıştır "Müberka oldur kim Çihargâh başlana ve Sigâh karâr ide." (Kamiloğlu, 2007, s. 169). Öztürk (2015, s. 16) bu tarifler ışığında *Müberkâ* terkibini/şûbesini halk müziği repertuarı içerisinde tespit etmiş, tariflerin bir karışım içermemesi sebebiyle şube olarak sınıflandırmak gerektiğini vurgulamıştır.

Buna göre âgâz-karar hareketini ÇargâhSegâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin *Müberkâ* terkibi/şûbesi olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.



Şekil 8. Tercan'ın Düzünde Bir Gelin Ağlar (Rep. No: 1699)

Şekil 8'de Müberkâ terkiğine/şubesine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Çargâh perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifleri ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Neva perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden bir makam/terkib tarifine nazari kaynaklarda rastlanmamıştır. Ancak benzer âgâz-seyir-karar hareketini Irâk perdesi üzerinden gerçekleştiren Irâk makamı, halk müziğindeki bu örnekleri açıklamada yardımcı olmaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede bu makamı "Dügâh perdesinden âgâz ve rast ve irak perdesine hübût idüb anda karar ider." şeklinde açıklamıştır (Başer, 2013, s. 127). Ancak bu tarifin hareket tarzına (DügâhIrak) sahip eserler TRT repertuarında genellikle Segâh veya Buselik perdeleri üzerinden yazıldığı için asıl makamlarını tespit etmek zordur. Örneğin; Hatipoğlu (2019, s. 163), TRT repertuarında bulunan *Çekmecem'in Kilidi* (Rep. No: 549) adlı eseri Irâk makamı olarak kabul ederek eserin Segâh perdesi üzerinden (aslında Buselik) notaya alındığını vurgulamış ve asıl yerinden yeniden notaya almıştır. Öztürk (2015, s. 13) de TRT repertuarında yine Buselik perdesi üzerinden yazılmış *Kayalar Yarılmasının* (Rep. No: 1709) adlı eseri asıl yerinden notaya alarak eserdeki ezgisel hareket tarzını Irâk makamı tarifleriyle karşılaştırıp neticede eserin Irâk makamında olduğu belirtmiştir. Bu sebeple tariflerin işaret ettiği âgâz-karar hareketini Nevâ Segâh şeklinde algılamak gerekmektedir.

Buna göre âgâz-karar hareketini Nevâ Segâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin Irâk makamı olarak sınıflandırılmaları ve buna uygun olarak asıl yerlerinden yeniden notaya alınmaları önerilmektedir.



Şekil 9. Aparmağa Gelmişik (Rep. No: 2842)

Şekil 9'da Irâk makamına örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Nevâ perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Bu âgâz-karar hareketi, Irâk makamının kendi yeri olan Irâk perdesi üzerinde değil, Segâh perdesi üzerinde gerçekleşmektedir.

Hüseynî perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden bir makam/terkib tarifine nazari kaynaklarda rastlanmamıştır. Ancak benzer âgâz-seyir-karar hareketini Irâk perdesi üzerinden gerçekleştiren Rûy-i Irâk terkiibi, halk müziğindeki bu örnekleri açıklamada yardımcı olmaktadır. Yazarı bilinmeyen *Kitâb-ı Edvar* (Cevher, 2004, s. 48) adlı eserde Rûy-i Irâk terkiibi "rûy-i irak oldur ki irak üstünden segâh âgâz ide ine irak tamam karar ide" şeklinde açıklanmıştır. Kantemiroğlu ise (Tura, 2001, s. 109), "Segâh perdesinden hareket idüb tiz ve nim perdelerde, tamam Segâh makamını gösterir. Andan sonra gelüb tamam perdeler ile irâk perdesinde karar kılar" şeklinde açıklamaktadır. Öztürk (2015, s. 19) bu terkiibin halk musiki repertuarındaki varlığını tespit etmiş ancak örnek eserin Buselik perdesi üzerinden notaya alınması sebebiyle teşhisinin zor olduğunu vurgulamıştır. Bu sebeple tarifin işaret ettiği âgâz-karar hareketini Hüseynî Segâh şeklinde algılamak gerekmektedir.

Buna göre âgâz-karar hareketini Hüseynî Segâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin Rûy-i Irâk makamı olarak sınıflandırılmaları ve buna uygun olarak asıl yerlerinden yeniden notaya alınmaları önerilmektedir.

Şekil 10. Demirciler Demiri Nasıl Döğerler (Rep. No: 759)

Şekil 10'da Rûy-i Irâk terkibine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Hüseyinî perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Bu âgâz-karar hareketi, Rûy-i Irâk terkiбинin kendi yeri olan Irâk perdesi üzerinde değil, Segâh perdesi üzerinde gerçekleşmektedir.

Eviç perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden eserler, nazari kaynaklarda yer alan *Hisar-ı Kadîm* makamı/terkibi tariflerine tamamen uymaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkik-ü Tahkik* (Başer, 2013, s. 153) adlı eserinde *Hisar-ı Kadîm* terkiбini, "Evc perdesinden âgâz idüb gerdâniyye ve muhayyer yine gerdâniyye ve evc ve hüseyinî perdesini seyr idüb nevâ perdesine geldikde segâh perdesine dek Irâk karâr ider." şeklinde açıklamıştır. Öztürk (2022, s. 145) ve Hatipoğlu (2019, s. 429) da bu makamın/terkibin özelliklerinin halk türkülerinde mükemmel şekilde yansıtıldığını ve kullanımının yaygın olduğunu belirtmişlerdir.

Buna göre âgâz-karar hareketini EviçSegâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin *Hisar-ı Kadîm* olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.

Şekil 11. Fakirin Geldi Divane (Rep. No: 3551)

Şekil 11'de *Hisar-ı Kadîm* terkiбine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Eviç perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifi ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Halk müziğinde genellikle planlı olmayan, müzikal kaygı taşımayan eser üretme-besteleme sürecinde, makamların doğal olarak halk arasında bilinmeyebileceği, dolayısıyla ortaya çıkan eserlerde makam kurallarına sıkı sıkıya bağlılığın beklenmemesi gerektiği açıktır. Bu sebeple; örneğin *Hisar-ı Kadîm* terkiбinin tarifinde Eviç + Segâh makamlarının birleşimiyle oluşan yapıda, Eviç perdesinde gerçekleşen âgâzın her zaman Evc makamı edâsıyla-çeşnisiyle yani Eviç makamını net şekilde duyurarak olmayabileceği göz ardı edilmemelidir. Her perde makamdır ilkesini de dikkate alarak özellikle terkiбlerin oluşumunda ilgili makamın edasını-çeşnisini aramadan yalnızca o makama ait merkez perdenin kullanımının yeterli olduğu düşünülmüştür.

*Gerdaniye* perdesi merkezli âgâz edip, *Segâh* perdesinde karar eden eserler, nazarî kaynaklarda yer alan *Bestenigâr-ı Kadîm* terkibi tariflerine tamamen uymaktadır. Günümüzde Sabâ ve Irâk makamlarının birleşimi olarak bilinen *Bestenigâr* makamına dair nazarî kaynaklar incelendiğinde bu terkinin ikinci bir tarifi tespit edilmiştir. Kırşehirli Yusuf'un *Kitâbü'l Edvâr*'ında bu terkinin şöyle açıklanmıştır: “*Gerdâniye âğâze ede, Çargâh yüzünden Segâh karâr ede.*” (Demir, 1985, s. 58). Anonim olan *Kitâb-ı Edvâr*'da da bu terkinin “*Gerdânide âğâz ide Çargâh yüzünden Segâh karâr ide.*” şeklinde tarif edilmiştir (Cevher, 2004, s. 12-47). Bu kaynakların dışında Seydî (Arısoy, 1988, s. 124) ve Kadızâde (Tezel, 1996, s. 43) de bu terkinin *Gerdaniye* perdesinden âgâz ettiğini belirtirken karar perdesi olarak *Çargâh* perdesini işaret etmişlerdir. Kantemiroğlu (Tura, 2001, C. I, s. 93), *Bestenigâr* terkinine dair, kendi döneminde bu terkinin icrasında çeşitli anlaşmazlıkların olduğunu vurgulayarak tarifi şu şekilde yapmıştır: “*Hareket-i âğâzesini gerdaniyye perdesinde şürû ider, andan nerme inüb tamam perdeler ile gezer ve geliüb segâh perdesinde karar kılar.*” Öztürk (2022, s. 150) de Kırşehirli Yusuf ve Kantemiroğlu'nun tariflerini esas almış ve bu terkinin halk müziği eserleri üzerinden örneklendirmiştir. Buna göre âgâz-karar hareketini *GerdaniyeSegâh* şeklinde gerçekleştiren eserlerin, günümüzde bilinen şekliyle *Bestenigâr* terkinisiyle karıştırılmaması sebebiyle *Bestenigâr-ı Kadîm* terkibi olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.



Şekil 12. Hayrona Çıktım Dam Yuvamaya (Rep. No: 2300)

Şekil 12'de *Bestenigâr-ı Kadîm* terkinine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin *Gerdaniye* perdesi merkezli gerçekleştiği ve *Segâh* perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifi ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Makamlar dizi odaklı ele alındığında standartlaştırıcı ve genelleyici bir bakış açısıyla çalışmada belirtilen makam ve terkinlerin tespit edilmesi mümkün görünmemektedir. Bu bakış açısıyla “*Segâh* makamı dizisi” olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerin aslında farklı âgâz noktalarına sahip olmaları sebebiyle toplamda 6 farklı makam-terkin meydana getirmeleri dikkat çekicidir. Bu doğrultuda, incelenen eserlerin önerilen makam-terkin adlarına göre sınıflandırılması şöyledir:

### Segâh

30, 101, 108, 641, 916, 997, 1407, 1437, 1691, 2416, 2620, 3467, 3925, 4237, 5237

### Müberkâ

1222, 1699

### Irâk

76, 146, 176, 259, 379, 549, 692, 967, 972, 1005, 1100, 1167, 1375, 1399, 1412, 1426, 1440, 1673, 1709, 2023, 2313, 2356, 2399, 2403, 2456, 2496, 2535, 2703, 2842, 2843, 2900, 2949, 2964, 3037, 3104, 3112, 3177, 3194, 3260, 3277, 3354, 3444, 3651, 3706, 3708, 3748, 3892, 4013, 4149, 4302, 4344, 4404, 4491, 4620, 4675, 4775, 4998, 5041, 5093, 5121, 5137, 5225

**Rûy-i Irâk**

60, 209, 586, 680, 759, 817, 894, 987, 1321, 1370, 1497, 1647, 1880, 2264, 2305, 2324, 2700, 3055, 3098, 3136, 3860, 4501, 4646, 4681

**Hisar-ı Kadîm**

118, 135, 232, 245, 335, 667, 756, 1045, 1133, 1335, 1448, 1769, 2035, 2335, 2245, 2353, 2586, 2898, 3027, 3105, 3115, 3551, 3587, 3655, 3976, 4263, 4372, 4445, 4464, 4640, 4670

**Bestenigâr-ı Kadîm**

125, 133, 348, 411, 527, 821, 852, 1569, 2300, 2674, 2717, 2794, 2864, 3162, 3346, 3673, 3874, 3921, 4037, 4483, 4728, 4769, 5006, 5022

Âgâz-karar hareketlerine göre yapılan bu sınıflandırma-adlandırma önerilerinde dikkat çeken bir husus, halk müziğinde var olan icra şekillerinin ve buna bağlı notaya alımların, makamların nazarî kaynaklarda açıklanan perdeleri üzerinden değil, başka perdeler üzerine göçürülerek gerçekleştirilmesi konusudur. Bu duruma tipik bir örnek olarak araştırma kapsamında yer almayan *Hekimoğlu* (Rep. No: 110) adlı eser örnek gösterilebilir. Eser, araştırmacılar tarafından Rast makamı olarak sınıflandırılrsa da (Hatipoğlu, 2019, s. 101) TRT repertuarında Çargâh perdesi üzerinden notaya alınmıştır. Pekâlâ Çargâh makamı -Arel nazariyesindeki ana makam- olarak da kabul edilmesi mümkün olan eserin hangi makamda olduğundan ziyade ne gibi sebeplerle Çargâh perdesi üzerinden notaya alındığının tartışılmasının çalışmanın içeriği açısından daha doğru olduğu düşünülmektedir. Bu noktada söz konusu duruma, derleme yapan-notaya alan kişilerin nazarî bilgisinin veya kurumların nazarî anlamda tercihlerinin ve halk müziği sazlarında belli perdeler üzerinden icraların daha kolay olması sebebiyle yapılan bilinçli tercihlerin sebep olabileceği düşünülmektedir. Derleme ve notaya alma süreçlerinde kaynak kişilerin vokal-ses icrası dikkate alındığında söz konusu ezgilerin makamsal tespiti ve sınıflandırması tamamen bu işi yürüten kişi ve kurumların algı ve bilgi düzeylerine bağlıdır. Eğer kaynak kişilerin icrası herhangi bir saz eşliğinde gerçekleşmiş ise, halkın saz çalmada doğal olarak pratik sebeplerle kendine en kolay gelen icra yöntemlerini-şekillerini tercih edeceği ve hafızalarda yer alan belli bir makama ait ezgilerin saza yansımada icracının o ezgiyi daha kolay çalabildiği, daha hâkim olduğu sesler-perdeler üzerinden çalarak, bir nevi farkında olmadan göçürme yapmalarının mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple sağlıklı bir makamsal tasnif için sözü edilen durumlar dikkate alınarak farklı müzik geleneğine sahip yöreler, farklı icracılar ve sazlar özelinde detaylı incelemeler yapılması ve muhakkak kaynak kişilerin kayıtlarının dinlenmesi önerilmektedir.

Halk müziği repertuarına ezgisel hareket tarzı odaklı bakıldığında eserlerin asıl makamlarının tespit edilebildiği ancak teorinin uygulamayı açıklama görevi ve esas olanın uygulama olduğu düşüncesinden yola çıkarak halk arasında makamsal kurallardan bağımsız olarak pratik düzeyde kolaylık amaçlı gerçekleşen transpoze icraların da asıl makamdan farklı bir makam-terkib adıyla adlandırılabilmesi mümkündür.

Segâh perdesi; Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatında bir komalık pestleşmeyi ifade eden “koma bemoî” değiştirici işareti ile gösterilirken, bazı araştırmacılar tarafından ise Segâh, Uşşak<sup>5</sup>, Pest Uşşak<sup>6</sup> perdelerini kapsayan esnek/oynak bölgenin tamamını temsilen aşağı yönlü oka sahip “natürel” simgesi kullanılmaktadır. Yapılan incelemelerde Buselik perdesinin “bir koma” kadar pestleşmiş hali olarak kabul edilen Segâh perdesinin TRT repertuarındaki notasyonlarda gösterimi konusunda fikir ve uygulama birliği olmadığı tespit edilmiştir. Söz konusu perdenin -kaynak kişinin icrasında kullanıp kullanmadığından bağımsız- genel bir tercih ile çoğunlukla Buselik perdesi olarak kabul edilip natürel olarak notaya alındığı, bazı eserlerde ise “Sib1” değiştirici işareti ile gösterildiği tespit edilmiştir. Söz konusu Segâh perdesinin başta bağlama olmak üzere birçok halk sazında bulunmayışı ve halk arasındaki icrada genellikle kullanılmayışı,

5 İrden (2020, s. 28)'in ifadesiyle halk müziğinde “Sib2” olarak gösterilen, Uşşak, Hüseyin vb. makamlarda kullanılan, Segâh'tan daha pest olan perde.

6 Uşşak perdesinden bir koma değerinde pest olan perde.

notasyonda da bu perdenin önemsenmemiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca TRT repertuvarındaki eserlerin tek elden notaya alınmadığı dikkate alınır, bu konuda nazari bilgi birikimi, bilinç ve hassasiyet farklılıklarının da nota yazımında tutarsızlıklara sebep olduğu düşünülebilir. Bu noktada, bazı araştırmacılar bağlamalarda Segâh ve Eviç perdelerinin bulunmamasının, bu perdeleri içeren makamların halk müziğinde “organik olmayan” bir şekilde icra edildiğini ve bu durumun kabul edilemez olduğunu vurgularken (İrden, 2020, s. 28-29), farklı bir bakış açısında, halkın kendine has bir şekilde entonasyonla ilgili kabul ve alışkanlıkları, teorinin uygulamayı açıklama görevinden hareketle, söz konusu Segâh ve benzer duruma sahip diğer perdelerin halk müziği nazariyatında yer alıp almama gerekliliğini tartışmaya açmaktadır. Tura (2017, s. 151), bağlama perdelerinde var olan ses sisteminin Türk makam müziğinin gerçek ses sistemi olduğunu söyleyerek, bazı perdelerde yapılacak “küçük oynamaların” sistemin esasına bir değişiklik getirmediğini vurgulamaktadır. Ek olarak Tura (2017, s. 241), 10/9 nisbeti civarındaki sesleri de büyük mücenneb değil, biraz yumuşamış bile olsalar taninî saymak ve makam tariflerini de bu hususları hesaba katarak yeniden ele almak gerektiğini ve “Segâh” perdesinin aslında 12/11 nisbetindeki perdeyi işaret ettiğini vurgulamaktadır. Tura'nın bu görüşlerinden, entonasyonla ilgili bazı incelikli hususların makama ve icracıya göre değişebileceği ve nazari alanın dışında tutulması gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim bağlamalarda yöreden yöreye, kişiden kişiye değişen farklı perde yapıları kullanılması da (Akdoğan, 1999; Öztürk, 2009; Karaosmanoğlu, 2017) göz ardı edilmemelidir. Ayrıca, Segâh perdesinin Buselik perdesi olarak icra edilmesinin duyum olarak “rahatsızlık” vermediğine dair görüşler de bulunmaktadır (Gerçek, 2015, s. 75).

Bu durumda alan uzmanları tarafından yapılacak bir değerlendirme ile Segâh perdesi veya bu perdeyi de içerisinde barındıran esnek/oynak bölgenin tamamının, halk müziği notalarında gösterimi için ortak bir simge belirlenerek repertuvarın buna göre yeniden düzenlenmesi önerilmektedir. Bu hususta nazari kaynaklardaki “perde düzenleri” kavramı referans alınarak, tam perdeler düzeninde yer alan Segâh perdesinin, ilgili makama, yöreye ve icracının tercihinin göre gerekli entonasyon farklılıklarıyla icra edilebilecek esnek/oynak niteliği ile “bölge” olarak kabul edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu gibi anlayış değişiklikleri daha geniş çerçevede pek çok çözüm bekleyen soruna sahip Türk müziği nazariyatı alanının tamamını ilgilendiren bir meseledir. Türk müziğinin nazari açıdan yeni bir anlama ve açıklama modeline ve buna bağlı olarak yeni bir eğitim öğretim sistemine ihtiyaç duyduğu çeşitli araştırmacılar tarafından dile getirilmekte ve buna yönelik öneriler sunulmaktadır (Yarman, 2007; Yavuzoğlu, 2008; Öztürk, 2012-2022; Tura, 2017, s. 276; Sarı, 2019). Bu bağlamda, aynı kökler üzerinde yükselen Osmanlı/Türk Müziği ve Halk Müziği türlerinin tarihsel kaynaklardan beslenen ortak bir teori ile ifade edilmesi ve bunun beraberinde getireceği köklü değişikliklerin de her kesimden uzmanların yürütücülüğünde gerçekleşmesi, bilhassa kültür mirasımız olan halk müziği arşivinin, içerisinde akademisyenlerin de yer aldığı komisyonlar tarafından yeniden incelenmesi araştırmanın diğer önerilerinden birisidir.

Son olarak, makam nazariyesi alanı için önemli veriler barındıran halk müziği repertuvarının, çeşitli makamlar, terkipler, yöreler ve besteciler özelinde daha detaylı incelemelere konu edilmesi ve ezgisel hareket tarzı temelli yaklaşımlarla detaylı olarak taranıp analiz edilmesi önerilmektedir.

<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>



**Kaynaklar**

- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*. Onur Akdoğu, Haz. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-Seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi. *Musikişinas Dergisi*, 4, 14-39.
- Bayraktarkatal, E., Güray, C. (2021). Makamın Yapıtışı. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., vd. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. 11. Baskı. Pegem Akademi.
- Cemil Bey, Tanburi (1993). *Rehber-i Musiki*. Hakan Cevher, Yay. Haz. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Cevher, H. (2004). *Kitâb-ı Edvâr*. Can Basımevi.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çaylı, F. (2021). Segâh Makamının Tarifi (Tanburi Cemil Bey Tarafından). *Uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey Sempozyumu*. Çevrim içi sunum.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Bilge Ajans Yayın.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 1-4)*. Milli Mecmua Matbaası.
- Gerçek, İ. H. (2015). Segâh Makamının Uygur, Azeri ve Türkiye Müzik Kültürü Bağlamında Nazari Açıdan Karşılaştırılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2, 41-49.
- Hatipoğlu, E. (2012). Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye Ait Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili. *İstem*, 9, 175-194.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkîbler*.  
<https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS>
- İrden, S. (2015). Pencgâh Makamı. *İdi Sanat ve Dil Dergisi*, 4(15), 111-130.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2021). *Makamlar Maqams*. Eğitim Yayınevi.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Yayınları.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İTÜ Vakfı Yayınları.
- Levendoglu, O. (2021). XV. Yüzyıl Ortaçağ İslam Dünyası Sistemci Okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Devir, Avaze ve Şube Kavramları Üzerine Teknik Bir İzah. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, Murat Salim Tokaç ve Cenk Güray, Ed. C.1, 127-167. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* Marmara Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri.* Ötüken Yayınları.
- Öztürk, O. M.; Beşiroğlu, Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- Öztürk, O. M. (2009). Onyediden Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi. *Folklor/Edebiyat*, 58, 63-88.
- Öztürk, O. M. (2012). Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 4, 81-93.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2015). Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Öztürk, O. M. (2016) Makam Eğitiminde Düzenler ve Nağmeler Nazariyesinin Yeni Bir Yöntem Olarak Kullanılabilirliği. *Müzikte Metodoloji ve Müzik Teknolojileri Sempozyum Bildiriler Kitabı*, Gökten Ay, Ed., 179-193. Avcılar Belediye Konservatuvarı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2019). Makam Nazariyatı, Nazîre ve Cantus Firmus: Müzikte 'Model Alarak Besteleme'yle İlgili Üç Yöntem Arasındaki Muhtelif Bağlantılar Üzerine. *Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat Musiki İlişkileri.* Klasik Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2021). Makam Teorisinde Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi'nin Kavramsal ve Analitik Boyutları. *Makam Teorisine Geleneksel ve Güncel Yaklaşımlar Paneli.* İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I.* Müzik Eğitimi Yayınları.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanbûrî Küçük Artın.* Pan Yayıncılık.
- Sarı, G. Ç. (2019). Türk Makam Müziği Eğitimi'nde Teorik – Pratik Yöntem Arayışları. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri*, 17-19 Nisan, s. 251-261. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sekizli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi.
- Tezel, Ş. (1996) *Tirevî Kadızâde'nin Mûsikî Edvârı ve Seydî'nin El-Matla'ı ile Karşılaştırılması.* Yayınlanmamış Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tura, Y. (2001). *Kitâb-ı İlmü l- Mûsikî Alâ Vechi l-Hurûfat.* Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbakî Dede, Tedkîk ü Tahkîk, İnceleme ve Gerçeği Araştırma.* Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri.* 3. Baskı. İz Yayıncılık.
- Türküpedia Türkü Ansiklopedisi (2021). *Repertükül Repertuvar Türküleri Külliyyatı.*  
<https://repertukul.com/MakamsalDizi--SEGAH>

- Uygun, N. (1990). *Kadızcâde Tirevî ve Musikî Risalesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Uz, K. (1964). *Mûsikî Istîlâhatı*. Gültekin Oransay, Yay. Küğ Yayını.
- Yarman, O. (2007). *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model and Practice*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yavuzoğlu, N. (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. Çeviren: Orhan Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık.

## Extended Abstract

### An Overview of Makam Theory through Turkish Folk Music: Makam and Terkibs That End on *Segâh* Pitch with Perfect Pitches

#### Background

Folk music repertoire is generally ignored in studies in the field of makam theory. Except for some pioneering works in this field, there are no comprehensive and extensive analysis studies. In this study, Turkish folk music repertory assumed to be in *Segâh* makam is analyzed in terms of makam theory. As seen in the theoretical sources of Anatolian *edvâr* tradition from the fifteenth century to the present and also in the remarkable compositions, a piece in makam *Segâh* begins from *Segâh perdesi* (pitch), which is its eponymous note, and progresses through the main *perdes* and stops on *Segâh perdesi*. It has a circular movement style, which is one of the two main movement styles since it performs its beginning and end on the same pitch. When the start is from any *perde* other than *Segâh* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Contrary to popular belief, it is clear that melodies with a linear movement and a different first *perde* cannot be regarded as *Segâh*.

#### Purpose

In this research, by analyzing the folk music pieces that utilize the perfect pitches (*tam perdeler*) and stop on *Segâh perdesi*, it is aimed to determine the makams or *terkibs* formed according to the first *perde* with respect to the makam understanding based on melodic movement, and so to contribute to the field of makam theory through folk music studies. Another aim of the research is to offer suggestions about the classification of folk music pieces in terms of makam.

#### Method

In line with this purpose, firstly, the *âgâz* (beginning) *perdes* of 160 pieces, which progress on the perfect pitches and end on *Segâh perdesi*, were selected from the folk music repertoire as a sample. While determining the first pitches, only the verbal parts of the works were taken into account. Also, in the context of this study, the first *perde* (*âgâz*) is not necessarily considered to be always the first note of the piece, but it can also be the pitch that is the melodic center of the musical sentence in the first one or two measures.

#### Results and Conclusions

Considering the findings, it is revealed that the pieces selected for the sample start with a total of six different *perdes*. These are listed as *Neva*, *Eviç*, *Gerdaniye*, *Hüseynî*, *Segah* and *Çargâh*, based on frequency. When the beginning is on *Segâh perdesi* and the end is again on the same pitch, a circular movement occurs; but when the start is from another *perde* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Accordingly, these pieces, all of which can be considered to be in *Segâh* makam with respect to the scale-centered approach, are actually found to represent six different *makam/terkib* structures, since the *âgâz perdesi* is the basis of determining the makam in the melodic movement-based understanding. One of the striking results of the research is that the pieces that fully comply with the definitions of *Segâh* makam constitute only 10% of the sample. Based on the results related to each *âgâz perdesi*, makams and *terkibs* are presented as naming/classification suggestions with reference to the current and historical theoretical sources. Finally, by referring to various opinions, issues such as transposition, performance, and use of the accidental for *Segâh perdesi* with respect to folk music repertoire are discussed as well as the possible changes that can be made in the *perde* system of Turkish music.